



## театральная педагогика

**Семенова Елена Александровна,**  
*кандидат педагогических наук, докторант,  
научный сотрудник ФГНУ  
«Институт художественного образования»  
Российской академии образования, Москва  
[semenova05@list.ru](mailto:semenova05@list.ru)*

### **Карнавальные виды искусства в развитии творческой индивидуальности**

На сегодняшний день исторически в культуре и искусстве сложилась устойчивая «традиция» преодоления «кризисов развития» с помощью амбивалентной, карнавальской игры («антиповедения»). В нормативном обществе культуре, «амбивалентного низа», по мнению И. Уваровой, «отведена четко очерченная зона, календарно-временная, как в случае с европейским карнавалом, да и не только европейским, конечно. Что такое святочные посиделки, ряженые и их отношение к неряженым, то есть к публике? Да они почти буквально повторяют эстетику нашего авангардиста... Особая зона может быть выделена в социуме, и не только во времени, но и в пространстве: шут при короле может себе позволить непотребства, хамство, дерзость; это дозволено только ему, у него своя шутовская территория, так сказать, малое карнавальное пространство. В архаических обществах иногда выделялись локальные «общества перечасших», в которых было узаконено «поперечное поведение». Реконструировать характер их поведения мы уже можем по аналогии с ряжеными, шутами, авангардистами-аутсайдерами». Можно предположить, что любое нормативное общество с регламентированными формами поведения всегда порождает художественный протест...» [7].

Исследователь Огибенин Б.Л. считает: «Ритуальная клоунада связывается по наиболее достоверной гипотезе с нарушениями табу, на соблюдении которых основано позитивное существование человеческого коллектива. Нарушение социальных табу противопоставляет ритуального клоуна остальной части коллектива, однако благополучное функционирование коллектива как раз предполагает нарушение его табу ритуальным клоуном. Нарушение табу сообщает ритуальному клоуну магическую силу (благодаря которой он становится способным врачевать болезни, обеспечивать атмосферу ненасилия в коллективе и т. п.), так как его индивидуальный негативный и

разрушительный для социальных табу опыт влечет за собой позитивные последствия» [4]. Появление в социуме такой аномалии, как «протестант»-художник, по мнению И. Уваровой, закономерно.

У каждой культуры, согласно ряду исследователей, есть ее карнавальный «постмодернистский двойник», который дает самой культуре отдохнуть от своей культурности в самый ее пик, а потому погружает ее в мир симулякров, комического, иронии, парадокса, клоунады, китча, поп-арта, зауми, перформанса, хеппининга, театральности, грима, маски, уличного театра – превращая культуру и искусство в некоего играющего уличного актера, для которого искусство растворено в реальной повседневности, плавно из холста перетекая в пространство улиц, городского ландшафта, из музеев перекочевывая в заводские помещения, на мусорные свалки и т. д.

В кризисные эпохи, «когда искусство не очень понимает, в какую сторону ему развиваться, именно акционисты, художники перформанса идут в авангарде художественного движения, создавая искусство действия. Каждое художественное движение имеет свою перформативную часть, и идеи, которые возникают в ходе таких жестов и движений, зачастую кладутся в основу совершенно новых идей» [7]. Там, где заканчивается культура, наступает пост-культура, в которой, по мнению эстетика В.В. Бычкова, «сохраняется, пожалуй, один из главнейших элементов – Игра в ее сугубо эстетической, т. е. художественно организованной форме. Более того, здесь она абсолютизируется и доводится до определенного логического завершения, т. е. до абсурда. Поэтому абсурд – нередко в ироническом модусе – становится двигателем пост-культуры. Пост-культура – это своего рода интеллектуально-пластический переход (т. е. принципиально – процесс) Культуры через нуль. В некое иное измерение, где все иное» [1, с. 357]. То есть, другими словами, искусство и культура циклично, «хронотопно» претерпевает «карнавалкарнацию», для того чтобы переродиться в некую иную культуру и искусство. Именно в такие периоды кризиса особую роль выполняют перформативные виды искусства, точнее, сами искусства становятся перформансами. Искусство, в целом, становится театром... Уличным театром...

На частичную связь пост-культуры с клоунадой указывает ученый Кэвеки, считая, что постмодернизм – это «промежуточный тип культуры, не меняющий, но расшатывающий эстетический статус-кво, ... его колебания между позициями жреца и клоуна. Если старый жрец – создатель и хранитель ценностей, то юный клоун – скептический зритель, но не творец. Парафразы, копии, симулякры пост-модерна сближают его с клоунадой...» [2].

Такие кризисы предопределены человеческой физиологией, диалектикой сознания человека. Это было давно замечено в области взрослеющего детства. Если мы пристально взглянем в процесс взросления ребенка, то насчитаем у него как минимум шесть кризисных периодов развития. Так, ученые выделяют, как минимум, кризис трех лет, пяти, семи, одиннадцати, четырнадцати и шестнадцати. И каждому переходу в следующую возрастную ступень предшествует «кризис», в период которого ребенок проявляет себя «негавистски», «парадоксально», в его поведении много от того клоуна, который кривляется, паясничает, гримасничает, ломается, дразнится и т. д. Но такие неорганичные на первый взгляд проявления на самом деле очень естественны для развития. Все эти ужимки и кривляния – карнавальные способы познания реальности. По мнению В.Т. Кудрявцева, проявление «чувства комического» в детской игре является главной предпосылкой возникновения в истории феномена развитого детства. Одним из самых нерассмотренных педагогикой вопросов, наверное, можно назвать связь детства с постмодернизмом, с его смеховыми, комическими играми. Любопытен факт, что эпоха постмодерна достигает культуру именно в период расцвета феномена «развитое детство». К середине XX века детство отвоевывает себе все большую территорию (комическими играми в том числе), чтобы затем из своей колыбели выпустить Ч. Чаплиных, В. И. Полуниных, Н. Евреиновых. Читая об играх аборигенов и прочих диких племен и народов, можно обратить внимание на отсутствие в детских играх детей их детского содержания. Образ детства как таковой вообще отсутствует. Дети – это всего лишь маленькие взрослые, которые в играх подражают взрослым и во всем следуют их примеру. Ни о каких смеховых комических играх нет речи. Потому это и не развитое детство. Развитое – это не овзросленное, а, напротив, играющее и парадоксально, комически осмысляющее. У диких племен не рождались Сальвадоры Дали, Магриты, Дюшаны, Маккинасы, Гроки и т. д. И только в XX веке, когда детству дали возможность растянуться во времени и пространстве, появился сложнейший организм – постмодернизм, который в техногенную эпоху обратился как к докультурному потенциалу человечества, так и к сложнейшим достижениям человека (виртуальным мирам, космическим кораблям)... ко вселенскому мусору, рассыпанному на улицах, площадях, в квартирах, свалках, в умах...

Несмотря на то, что детство отвоевало себе в XX веке определенное пространство (свой детский мир, со своей субкультурой), существует еще большая проблема со стороны отношения к этому миру взрослых. М.Т. Рюмина обращает внимание на следующую проблему: «Не проводилось никаких специальных исследований, направленных на выяснение связи между игрой ребенка и его смехом». М.Т. Рюмина

отмечает, что игра оказывается тем механизмом, при помощи которого моделируется искусственное воспроизведение основного признака комического – удвоения видимости и ее разрушения. Исследователь размышляет о соотношении смыслов игры и смеха – можно сказать, что они обладают во многом сходной основой: во-первых, и то и другое явления строятся на воссоздании видимости, мнимой ситуации, то есть имеют два плана – реальный и воображаемый... в понятие «реальный» входит особенно в игре и смехе тем более какая-то изрядная доля выдумки, фантазии, воображения, лжи и т. д. Во вторых, между обоими планами поддерживается отношение колебательное, по принципу «маятника», «туда – сюда». Это колебательное смысловое отношение в смехе находит и свой физиологический эквивалент, в его толчкообразных повторяющихся вдыхательно-выдыхательных движениях. В-третьих, как игра нацелена на овладение новыми действиями с предметами, так и смех направлен на узнавание новых смыслов. В-четвертых, колебательное отношение между воображаемым и реальным доставляет в игре и в смехе большое удовольствие и радость.... И игра, и смех связаны с творческими процессами. Но в игре и в смехе творчество кончается как бы «ничем»: как в игре, так и в смехе процесс превалирует над результатом. Недаром заменителем детской игры во взрослом возрасте выступает искусство, то есть творчество в его наиболее чистом виде» [8, С.106]. По сути, постмодернизм – это уже не развитое, а созревшее детство, кризисное детство, которое все еще оттягивает момент взросления.

В XX веке существует еще одно существенное противоречие: в то время как потребность детей в творческом переосмыслении мира взрослых проявляется отнюдь не в сюжетно-ролевых играх, а в пародиях, комических играх, шалостях, в педагогическом процессе преобладают «серьезные игры». В то время как именно в детском чувстве комического, по мнению В.Т. Кудрявцева, заложен внутренний потенциал детского, а не взрослого развития. «В образе сюжетно-ролевой игры инициация приобрела не только новую историческую форму, но и еще более мощную силу, формирующую облик и внутреннюю структуру мира детства по логике ценностных устремлений мира взрослых» [3].

Противоречие заключается еще и в том, что в то время, когда в эпоху постмодерна клоун становится символом, образом и архетипом настоящего художника-интерпретатора и сама клоунада настолько обогащается эстетикой постмодернизма, что выходит далеко за рамки клоунады (как циркового амплуа), становясь действительно «клоунадой в клоунаде», в педагогике образ художника трактуется по-прежнему весьма традиционно. Этот образ не обогащен новым опытом постмодернизма.

Точнее, образ художника, транслируемый ребенку в образовательном пространстве, не ориентируется на особенности развитого детства. Архетип художника, транслируемый педагогикой «ребенку XX века» не раскрывается как карнавальный символ. Это во многом связано с тем, что отечественная педагогика и психология долгое время опирались на биологизаторские теории игры.

«Если обратиться к системе школьного образования в России, мы увидим, что советская педагогика стояла на позициях биогенетической концепции и активно использовала опыт американской психологии развития, в которой нет категории возраста как основной единицы анализа детского развития; деятельности как движущей силы развития, усвоение (присвоение) общественно-исторического опыта как основной формы развития. Все сводится к поведению и научению. Основа психологии развития ребенка, сточки зрения американской психологии, в биогенетической природе человека, в его основании лежат биологические процессы приспособления, адаптации» [9]. Главная схема отечественной и зарубежной психологии в это время: стимул-реакция». Только в двадцатые годы XX столетия российские ученые ощутили кризис биогенетической теории.

Если мы скажем, что карнавальная стихия совсем миновала детский мир, мы тоже будем не правы. Мир взрослых систематически пытается привлечь свое видение карнавала в мир детства. Только нужен ли такой карнавал ребенку? Попробуем представить в общих чертах, что предлагал взрослый мир детскому. Фрагментарно карнавальная стихия встречается в детском театре, то есть театре для детей.

15 июня 1918 года в Петрограде был создан детский театр. Это была попытка создать театр на началах, отвечающих детской психологии и педагогики. В репертуар входили басни, сказки. Появилась театральная секция под руководством Н. Сац. В переходах от одного сценического жанра (пантомима, цирковая клоунада), кукольный театр, по мнению Шпета, сказывалось отсутствие ясности в вопросе о том, каким же должен был быть театр для детей. Актеры театров для детей в основном не были знакомы с глубинной детской психологией. Актеры действовали по наитию. В период 1904–1907 гг. популярностью в театрах для детей пользуются идеи свободного детского развития и воспитания. С 1907 года Шлегер и ее сотрудники пересматривают взгляд на игру, заключая, что игра является детской жизнью.

В 1918 г. В Петрограде была попытка создать театр для детей под девизом: «от детской игры – к игре для детей». Театр-студия серьезно обратился к изучению особенностей детского восприятия, к вопросу специфики актерской игры для детей, приблизился к некоторым психологическим характеристикам детской игры. Театр

прибегал к комедийным приемам, зрелищности, игровому поведению. В 1920–1922 гг. создан театр в Москве, художественным руководителем которого была Паскар. Но вскоре, после некоторого периода работы, о театре стали высказываться негативно. П. Новицкий резко упрекал театр в подделке под детей, в искусственной игре в наивность». Паскар писала о том, что «актера для ребенка-зрителя еще нет. И ребенок-зритель – недостаточная пища для творческой фантазии актера, нуждающегося в атмосфере взрослого зрителя. Ребенок-зритель не пьянит его фантазии, ребенок-зритель создает ряд рамок...» [5]. Театр под руководством Сац стоял на позиции биогенетической теории.

В 1922 г. В Москве возник театр для детей – Мастерская педагогического театра. Исходя из особого видения детского театра: «...качества детства, юношеский задор, жизнерадостность, героический порыв... Актер прежде всего провокатор, дающий импульс к самостоятельному четко-творческому определению и ориентацию ребенка в окружающей среде уничтожением пассивного зрителя, иначе формировать нового человека и нового зрителя».

Рошаль – художественный руководитель мастерской педагогического театра – считал особенностью «актера» в мастерской то, что все действия шли как стихийно возникшая игра, с использованием имевшихся под рукой аксессуаров, игра-импровизация. Образ актера по своей внутренней сути и внешней манере был приближен к ребенку. Рошаль был представителем «левого» театрального направления, разделявшим идеи Мейерхольда и «эксцентризма».

Возможно, неудачи театров для детей связаны с отсутствием в них самих живой карнавальной природы, которая есть в самом ребенке. Ребенок сам интуитивно включает механизмы «клоунады, парадокса, абсурда», чтобы прожить значимые периоды развития. Так, в 7 лет, как писал Л.С. Выготский, у ребенка наблюдаются неорганичные кривляния, паясничания, ребенок словно теряет такое свое ценнейшее качество, как «непосредственность восприятия мира». «Ребенок начинает манерничать, капризничать, ходить не так, как ходил раньше. В поведении появляется что-то нарочитое, нелепое и искусственное, какая-то вертлявость, паясничанье, клоунада; ребенок строит из себя шута». В этот возрастной период организм ребенка можно сравнить с вечно незавершенным «гротескным телом» карнавала (термин, который ввел М.М. Бахтин). «Гротескное тело, как мы неоднократно подчеркивали, – становящееся тело. Оно никогда не готово, не завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром... Поэтому самую существенную роль в гротескном теле играют те его части, те места, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое второе тело... Поэтому и основные

события в жизни гротескного тела, акты телесной драмы – еда, питье, испражнения (и другие выделения: потение, сморкание, чихание), совокупление, беременность, роды, рост, старость, болезни, смерть, растерзание, разъятие на части, поглощение другим телом – совершаются на границах тела и мира или на границах старого и нового тела... Поэтому гротескный образ показывает не только внешний, но и внутренний облик тела: кровь, кишки, сердце и другие внутренние органы. Часто внутренний и внешний облик смешиваются в одном образе» [11].

«Можно предположить, что одной из причин кризиса семи лет является то, что детское «карнавальное гротескное тело», требующее по своей логике карнавального переосмысления и развития, вдруг попадает в совершенно непривычную и отнюдь некарнавальную среду – школу. Если в карнавале «гротескное тело космично и универсально: в нем подчеркиваются общие для всего космоса стихии – земля, вода, огонь, воздух; оно непосредственно связано с солнцем, со звездами; в нем – знаки зодиака; оно отражает в себе космическую иерархию; это тело может сливаться с различными явлениями природы – горами, реками, морями, островами и материками; оно может заполнить собою весь мир», то какая судьба у этого тела в «декарнавальном» мире? Ведь ребенок в семь лет так же, как и в три, и в пять лет, осознает свое тело в общемировом контексте, используя для этого карнавальные приемы. Вспомним детскую игру «куча-мала», в которой дети с огромным удовольствием валяются на земле. Это стремление детей к земле можно объяснить тем, что ребенок «обнимаясь», например, в игре с другими детьми начинает ощущать границы своего тела, своего «я» и в то же время чувствует себя частью чего-то всеобщего, вселенского. Но в школе ребенку предлагаются совершенно другие игры и роли (социо-ролевые игры, игры-драматизации и пр.). Может быть, поэтому у ребенка происходит раскоординация его «гротескного тела», потому и начинает оно неорганично, «со скрипом» проявлять свои карнавальные приспособления, выражающиеся в нелепых ужимках, паясничании, кривлянии не к месту, непослушании и прочем?» [11].

«Можно предположить, что именно в возрасте семи лет у ребенка формируется его игровая «Карнавальная маска», которая вступает в конфликт с окружающей средой, так как у нее свои законы роста. М.М. Бахтин писал: «Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа ... Нужно отметить, что такие

явления, как пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки и т. п. являются по своему существу дериватами маски». Как раз подобные масочные проявления мы и наблюдаем у ребенка в семь лет. О.М. Дьяченко и Н.Е. Веракса считают: «Таким образом, элементы карнавальской культуры могут выступать как способы проживания ребенком значимых точек развития. Поскольку структуры карнавала соответствуют существенным структурам детского сознания, ребенок может и овладевать ими в карнавальской форме, т. е. карнавальская культура задает и содержание, и возможную форму развития» [11]. Ребенок в период кризиса интуитивно изобретает приемы клоунады, чтобы найти точки соприкосновения со своим изменяющимся у него на глазах телом, с предметным миром, с миром взрослых.

Таким образом, личность ребенка самостоятельно проявляется в периоды восхождения на очередную ступень развития через различные виды и формы карнавального антиповедения. В детской природе заложены карнавальные механизмы, которые запускаются по мере необходимости. И вряд ли игры, будь то драматизации, социо-ролевые игры могут заменить свои карнавальные, которые отыскивают и формируют личные, детские смыслы. Карнавальные структуры сознания отвечают за создание своей игры, своего театра. Для этого ребенку не обязательно ходить в театр. Театр в нем самом. «Однажды Н. Рериха спросили: «Как могли вы провести 5 лет без театра, без музыки?» Он ответил с улыбкой: «Каждый день мы имели театр в жизни; ибо сама жизнь есть музыка, радость духа есть песнь...». Если бы мы с подобным вопросом обратились к ребенку, скажем, лет пяти, интересно, чтобы он нам на это ответил. Скорее всего, он ответил бы в духе Рериха, если бы, конечно, смог сформулировать свой ответ словами. А скорее всего он бы рассмеялся тем смехом, на который способны лишь Клоуны. Да и то не все, а только Клоуны-Романтики, Клоуны-Мечтатели, Фантазеры. И побежал бы творить свой театр – Театр «Флюксуса», в котором нет зрительских мест, режиссеров и актеров» [11].

Автору статьи кажется, что дети и художники-постмодернисты - братья – они оба - короли романтического мусора.

«И для уличного актера, и для ребенка весь мир – это театр. Например, для них обоих свалка или помойка – могут являться вдохновителями, «отдушиной». Потрясающие качества «уличных актеров», клоунов проявили внимательные, чуткие педагоги одного из детских садов. Эти «нетеатральные», в общем-то, люди заметили, «карнавальные свойства свалки», точнее, саму свалку увидели как карнавальный мир, способный питать фантазию ребенка, провоцировать ребенка не на театрализованную сюжетно-ролевую игру, а на карнавальную, парадоксальную, гэгую, наконец, создающую объекты искусства, по

своим свойствам близкие тому, что создавали Чаплин и Эйнштейн. Приведу цитату из замечательной книги «Секретный мир детей в пространстве мира взрослых»: «Вот ребенок видит на помойке старое продавленное кресло, и пружины из него торчат наружу. Вот одиноко лежит на земле кукольная голова. Вот аккуратно стоят в ряд детские и взрослые старые ботинки. Что это? Как это? Зачем это?! Тревога, удивление, страх, интерес соединяются с открытием того, что все вещи на помойке – без хозяев. Помойка как единственное место мира, где не действуют табу и запреты. Сломанные вещи, негодные для обычного употребления, раскрываются в многообразии своих свойств в полете творческой фантазии играющих детей, способных использовать эти предметы для самых разных нужд. Тут помойка становится полем творческих экспериментов, где в полной мере используется детское креативное, изобретательское мышление». Свалка стала источником театральных педагогических идей для этих воспитателей детского сада. Воспитатели организовали во дворе детского сада такую свалку, и каждый день «незаметно, тайком» подкладывали на помойку новые вещицы. Через несколько дней к свалке началось паломничество детей. Каждый тащил с нее, что мог, и изобретал все новые и новые вещи. Например, старый дырявый чайник становился горшком для цветка, или банкой под кисточки. А кукла с отломанной рукой вдруг становилась легендой, мифом – принцессой, заколдованной... которая почему-то была влюблена в коробку из-под печенья, соответственно, тоже заколдованного принца. Так высвечивается место, где «сгущается», зримо материализуется для человека тема перехода из одного состояния в другое, из жизни в смерть, из формы – в бесформенную кучу, из целого в элементы. Это место, где нечто превращается в ничто, или в неизвестно что. Это место перехода, трансформации, пограничное между вещественной определенностью и устойчивостью и хаосом распада и превращений. Поэтому оно равно может стать местом, которое побуждает человека к дальнейшей разрушительной деятельности или, наоборот, вдохновляет на то, чтобы из обломков старого сотворить что-то совсем новое» [10].

Важен опыт театра «Лицедеи», который раньше всех (психологов, психотерапевтов, педагогов, детских театров), интуитивно обратился к детской игре и со всей глубиной и талантом показал ее творческий, карнавальский потенциал, который можно применить в любой сфере человеческого бытия. «Лицедеи» детство отыскивали в Петрушке, площадных скоморохах, бродячих актерах итальянской комедии, ярких, гротесковых английских клоунах с великим Гримальди во главе, французом Дебюро, в Китоне, Чаплине, Ллоиде и др. Театр был им тесен и душен... Им, как детям, не игралось на сцене. Их естественной средой обитания была улица. «Шаг за шагом мы выходили из здания театра: то мы перебирались в зал, а зритель – на сцену, то мы спускались в фойе

или ко входу в театр. Сидящий в кресле зритель уже не мог быть единственным и необходимым для нас зрителем – он был закрепощен креслом и не мог быть активен. Свободная структура искала пространства на улице.... Время нас создало. Может быть, три года назад уличный театр был бы еще немыслим таким, каким мы его сегодня представляем. Канон шел рука об руку с контролем за искусством. Изменение общественной среды потребовало и нового театра. Уличный театр демократичен и свободен по импульсу, он существует только в данный момент, в данной атмосфере, с данной группой людей и сильно изменяется в зависимости от среды. Уличный театр оказался совершенно естественным для новой формы общественного развития. Демократические изменения в социуме связаны, я думаю, и с тем, что происходит во многих странах. Ведь уличный театр у нас только рождается – в других же странах это направление набирает сегодня какое-то новое дыхание, новую силу. Опровержение, опрокидывание стереотипов социальной, общественной жизни – один из источников существования уличного театра» [6].

Важным кажется заметить, что в отличие от театров для детей величайшие клоуны мира никогда не делали разделения публики на взрослых и детей. У В.И. Полунина нет ни одного детского спектакля. Великие клоуны только учатся у детей, не стремясь их учить и обращать в свою веру... Напротив, они за ними подглядывают... таков Чаплин, Ллойд, Полунин, Эдвардс, Басси... Таковы художники эпохи постмодерн, для которых игра – это, по словам Джорджа Маккинаса, «смесь водевиля, вранья, детских игр и Дюшана».

## Литература

1. Бычков В.В. Эстетика, Гардарика, М., 2005.
2. Kawiecki P. Post-modernism – from Clown to Priest// The Subject in Postmodernism. Vol. 2/P/101.
3. Кудрявцев В.Т.. Культурно-исторические истоки развитого детства//Психологический журнал – 1998 – №3.
4. Огибенин Б.Л. Маска в свете функционального подхода. Сб. статей по вторичным моделирующим системам, Тарту, 19773.
5. Паскар «Актер и детский театр». «Экран», 1922, март, №23.
6. Полунин В.И. Битва карнавала с великим постом, журнал «Театральная жизнь»,15.88
7. Ритуал. Театр. Перформанс // Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., март, 1999.
8. Рюмина М.Т.: Эстетика смеха. М., «Ком Книга», 2006.
9. Семенова Е.А. Влияние теорий детской игры на работу актеров русских театров для детей с 1915 по 1938 г.г.// Современные гуманитарные исследования. М., Спутник, №5 (6) 2005 г.0.4 п.л.
10. Семенова Е.А. «Карнавальная революция» и «Уличная педагогика», [http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2009/semenova/semenova\\_06\\_09\\_2009.htm](http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2009/semenova/semenova_06_09_2009.htm).
11. Семенова Е.А.Кризис семи лет – кризис клоуна» <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-1-2010/semenova/>.